

André Félibien: Das Porträt eines Porträts. Le Portrait du Roy (1663)

Il est vray, qu'ayant à parler du plus grand Roy du monde, c'est un sujet tellement au dessus de mes forces, qu'on peut accuser mon entreprise de temérité, si ce n'est que le sujet mesme serve d'excuse à cette entreprise; plusque je ne puis mieux satisfaire à mon devoir, qu'en employant toutes mes forces à parler de ces grandes qualitez, que toute la terre admire dans vostre auguste personne, et qui sont si mysterieusement peintes dans le Tableau que je veux décrire.

Je scay qu'il n'estoit permis qu'à Lysippe et à Appelles de travailler au Portrait d'Alexandre; mais il n'estoit pas défendu à tous les Grecs d'admirer les Ouvrages de ces deux excellens hommes, d'en conserver l'idée, et de faire sur leurs originaux des copies qui fussent comme autant de glorieux monumens consacrez à la memoire de ce grand Prince.

Le Ciel, qui a répandu dans Votre Majesté tant de graces et de tresors, et qui semble avoir entrepris en la formant de faire un Chef-d'oeuvre de son pouvoir, en donnant à la terre un parfait modele d'un grand Roy; le Ciel, dis-je, qui rend visible en vostre personne un Monarque accompli, a voulu produire en mesme temps des Ouvriers capables de le dignement représenter; et il a répandu dans l'esprit de ces savans hommes des lumières si penetrantes, que l'on voit dans leurs Ouvrages la beauté de leurs conceptions exprimée d'une manière si rare et si extraordinaire, que je me sens doucement forcé de faire un Portrait du Portrait de Votre Majesté et de le donner au public, non pas comme une marque de ma suffisance, mais comme un témoignage de ma passion et de mon respect pour sa personne sacrée.

[...] Mais voicy comme le Peintre a tâché de faire le Portrait de V. M. Il a peint sur une toile d'une moyenne grandeur l'Image de V. M. et a renfermé dans un espace fort mediocre le Portrait d'un Roy, dont le nom remplit toute la terre. Là vous estes représenté armé de toutes pièces, et monté sur un Cheval, qui témoigne par son action combien il se tient glorieux de vous porter.

Il y dans l'air et sur des nuages doux et agréables trois figures de Femmes, qui accompagnent vostre royale personne. [...]

L'on juge assez que ce trois Figures representent L'Abondance, la Renomé, et la Victoire. Et parce que les plus grands Peintres, aussi bien que les Philosophes les plus scavans, cachent souvent leur sience, et la hauteur de leurs pensées sous des formes et des figures mysterieuses, lors qu'ils traitent des sujets extraordinaires et revelez. C'est aussi sous le voile de ces Figures que le Peintre a caché les grandes choses qu'il a eû dessein de représenter. [...]

Après avoir parlé de ces Figures qui accompagnent l'Image de Votre Majesté il faut

enfin que je parle de cette Image; et bien que j'aye occasion de dire icy quantité de choses qui pourroient enrichir la Peinture que je veux faire, et y donner des graces et des ornemens qui n'ont pu estre representez dans le Tableau dont je fais la copie; je n'entreprendray pas néanmoins d'y toucher; chacun les connoist; la France en recoit les avantages et tout le monde les admire. Je demeureray donc dans les termes que je me suis prescrit, et mesme j'avoue que le Peintre qui a travaillé à faire voir ce qu'il y a de grand et de majestueux en vostre personne, s'est tellement surpassé luy-mesme, que ma plume ne peut imiter les traits de son pinceau, et je n'ay point d'expressions assez fortes pour représenter dignement tout ce qu'on admire dans ce rare Ouvrage. [...]

C'est ne pas sans raison que l'on a toujours regardé la beauté du corps, comme une marque de celle de l'ame, et que l'on a considéré que la proportion et la symetrie des parties qui forment cette beauté extérieure, est comme un témoignage de l'accord et de harmonie intérieure qui compose la bonté de l'ame. C'est ce qui a fait dire, que la beauté du corps n'est pas seulement ce juste et convenable arrangement des parties les unes auprès des autres, mais que c'est une lumière qui provient de la beauté de l'ame, et qui venant à se répandre au dehors, y communique ses graces, et fait connoistre l'excellence de l'homme intérieur.

Quoy que l'art ait toujours beaucoup de peine à bien exprimer cette beauté, et cette grace si admirable dans les Ouvrages de la nature; le Peintre néanmoins a heureusement réussi en cette rencontre, car il a parfaitement peint sur vostre visage cette bonté, cette valeur, et cette majesté, qui s'y font voir au milieu de tant de force et de douceur. Et il y représente comme dans une glace tres-pure, toutes ces hautes qualitez qui vous font aimer de vos Sujets, craindre de vos ennemis, et admirer de tout le monde. L'on a autrefois loué Phidias pour avoir fait une Image de Jupiter, où il avoit admirablement exprimé la majesté de ce Dieu; et l'on trouvoit son Ouvrage d'autant plus merveilleux, que n'ayant jamais veû cette divinité, il en avoit conceû une idée si haute, qu'il l'avoit parfaitement représenté comme le Maistre de Dieux.

Mais quoy que cet admirable Sculpteur meritast une estime toute particuliere, il luy estoit d'autant plus facile de donner de la grace et de la grandeur à ses Figures, qu'il representoit des Dieux qu'on n'avoit point veûs, et qui n'avoient que ce qu'ils recevoient des mains des plus illustres Artisans.

Il n'en est pas icy de mesme; car quoy que le Peintre soit riche, et abondant en belles imaginations, il a néanmoins un sujet qu'il est obligé d'imiter; mais un sujet si excellent, qu'il n'y a point d'ornemens qui le puissent enrichir, n'y de traits qui le puissent dignement exprimer.

André Félibien, *Le portrait du Roy*, Paris 1663, in: ders., *Recueil de descriptions de peintures et autres ouvrages faits pour le Roy*, Paris 1671, S. 85–112.

Über den größten König der Erde zu sprechen, ist ein Gegenstand, der meine Kräfte wahrhaftig so weit übersteigt, daß man mein Unternehmen als Vermessenheit anklagen könnte, wenn nicht der Gegenstand selbst als Entschuldigung für dieses Unternehmen gelten müßte. Denn um von den großen Eigenschaften zu sprechen, die die ganze Welt in Eurer herrlichen Person verehrt und die so geheimnisvoll in dem Gemälde, das ich beschreiben möchte, dargestellt sind, kann ich meiner Pflicht nicht anders genügen, als durch Anstrengung meiner gesamten Kräfte.

Ich weiß, daß es niemand anderem als Lysipp und Apelles erlaubt war, an dem Porträt Alexanders zu arbeiten. Aber es war allen Griechen gestattet, die Werke dieser beiden hervorragenden Männer zu bewundern, eine Idee davon zu bewahren und Kopien von ihren Originalen anzufertigen, die dann als ebensoviele glorreiche Denkmale dem Gedächtnis dieses großen Fürsten bestimmt waren.

Der Himmel, der so viele Gnaden und Schätze über Eure Majestät ausgegossen hat, scheint, als er Euch formte, ein Meisterwerk seiner Macht angefertigt zu haben, indem er der Erde ein perfektes Modell des großen Königs schenkte. Ich sage auch, daß der Himmel, der in Eurer Person einen vollendeten Monarchen sichtbar werden läßt, zugleich Handwerker schaffen wollte, die dazu imstande sind, diesen würdig darzustellen. In den Geist dieser gelehrten Männer hat er ein so durchdringendes Licht ergossen, daß man in ihren Werken die Schönheit ihrer Gedanken in einer so seltenen und außergewöhnlichen Weise ausgedrückt sieht, daß ich mich auf süße Weise gedrängt fühle, ein Porträt des Porträts Eurer Majestät anzufertigen und es dem Publikum zu übergeben, nicht als Zeichen meiner Selbstüberschätzung, sondern als Zeugnis meiner Leidenschaft und meines Respektes für Eure geheiligte Person.

[...] So aber hat der Maler sich bemüht, das Porträt Eurer Majestät auszuführen: Er hat auf einer Leinwand mittlerer Größe das Bildnis Eurer Majestät gemalt und damit auf einem sehr mittelmäßigen Raum das Porträt eines Königs eingeschlossen, dessen Name die ganze Welt erfüllt. Dort seid Ihr in voller Rüstung auf einem Pferd sitzend wiedergegeben, das durch seine Bewegung zu verstehen gibt, wie glücklich es sich schätzt, Euch zu tragen. In der Luft befinden sich auf weichen und angenehmen Wolken drei weibliche Figuren, die Eure königliche Person begleiten.

[...] Man urteilt richtig, wenn man annimmt, daß diese drei Frauen den Überfluß, das Ansehen und den Sieg darstellen. Und da die größten Maler genauso wie die weisesten Philosophen sehr häufig ihre Wissenschaft und die Größe ihrer Gedanken unter geheimnisvollen Formen und Figuren verbergen, wenn sie außerordentliche und geoffenbarte Gegenstände behandeln, hat auch der Maler unter dem Schleier dieser Figuren die großen Dinge verborgen, die er darzustellen im Sinn hatte. [...]

Nachdem ich von den Figuren gesprochen habe, die das Bild Eurer Majestät begleiten, ist es endlich auch notwendig, daß ich von diesem Bild spreche. Obwohl ich die Gelegenheit hätte, hier von tausend Dingen zu sprechen, die die Malerei, die ich zu machen wünsche, anreichern würden und ihr mehr Anmut und Schmuck verleihen würden, die in dem Gemälde, von dem ich die Kopie anfertige, nicht vorkommen konnten, so werde ich es dennoch nicht unternehmen, daran zu rühren, denn jeder kennt sie. Frankreich trägt daran Vorteil und die ganze Welt bewundert sie. Ich verbleibe in den Grenzen, die ich mir gesetzt habe. Ich gebe sogar zu, daß sich der Maler, der daran gearbeitet hat, das, was Eure Person an Großem und Majestätischem hat, sichtbar werden zu lassen, selbst so weit übertroffen hat, daß meine Feder die Striche seines Pinsels nicht nachahmen kann und ich keinen Ausdruck habe, der stark genug wäre, um all das, was man an diesem seltenen Werk bewundert, würdig darzustellen. [. . .]

Nicht ohne Grund hat man schon immer die Schönheit des Körpers für ein Zeichen der Seelenschönheit gehalten und gedacht, daß die Proportion und die Symmetrie der Teile, die diese äußerliche Schönheit ausmachen, ein Zeugnis sei für das Zusammenspiel und die innere Harmonie, aus der sich die Güte der Seele zusammensetzt. Man hat daher gesagt, daß die körperliche Schönheit nicht nur in der richtigen und passenden Anordnung eines Teiles zu den anderen besteht, sondern daß es sich bei ihr um ein Licht handelt, das aus der Schönheit der Seele hervorleuchtet und sich nach draußen ergießt, wohin es seine Anmut übermittelt und so das Herausragende des inneren Menschen nach außen zu erkennen gibt.

Ogleich die Kunst immer große Mühe hat, diese Grazie, die in den Werken der Natur so bewundernswürdig ist, gut zum Ausdruck zu bringen, ist dies dem Maler nichtsdestoweniger bei dieser Gelegenheit glücklich gelungen. Er hat diese Güte, den Wert und die Majestät, die sich inmitten solcher Stärke und Milde sehen lassen, vollständig auf Eurem Gesicht gemalt. Wie in einem sehr reinen Spiegel stellt er all diese hohen Qualitäten dar, die die Liebe Eurer Untertanen, die Furcht Eurer Feinde und die Bewunderung der ganzen Welt hervorrufen. Man hat früher Phidias für ein Bildnis Jupiters gelobt, in dem er in bewunderswerter Weise die Majestät dieses Gottes zum Ausdruck gebracht hat. Man fand sein Werk umso wunderbarer, als er den Gott niemals gesehen hatte und dennoch eine so hohe Idee davon empfangen hatte, daß er ihn vollendet als den Herrscher der Götter darstellte. Aber obwohl dieser bewundernswürdige Bildhauer eine ganz besondere Wertschätzung verdient, muß es ihm doch um vieles leichter gewesen sein, die Anmut und Größe seiner Figuren hervorzubringen, da er Götter darstellte, die man niemals gesehen hatte und die nichts an sich hatten als das, was sie aus den Händen der berühmtesten Künstler empfangen hatten.

In unserem Fall handelt es sich nicht um das gleiche, denn wenn auch der Maler sehr reich und übertoll an schönen Vorstellungen ist, hat er gleichwohl einen Gegenstand, den

nachzuahmen er verpflichtet ist. Der Gegenstand ist aber so herausragend, daß es keinen Schmuck gibt, der ihn bereichern könnte, noch Striche, die ihn angemessen ausdrücken könnten. [...]

Übersetzung: Autorin.

Kommentar

Daß das Porträt des Königs die höchste Aufgabe sei, die sich jedem Künstler stelle, hat der königliche Historiograph André Félibien (1619–1695) der Einleitung seiner Lebensbeschreibungen berühmter Maler, den »Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes«, von 1666 vorangestellt.¹ Schon drei Jahre vor diesem monumentalen Text hat er die kleine, hier in Auszügen zitierte Schrift »Le portrait du Roy« verfaßt, die er dann 1671 zusammen mit einer Reihe anderer Bildbeschreibungen als »Description de divers ouvrages de peinture faits pour le Roi« erneut veröffentlichte. Bereits der Titel dieser Sammlung legt nahe, daß es sich bei den Beschreibungen um Beispiele klassischer Ekphrasis handelt, d. h. um die Kunst, den visuellen Bestand eines Bildes in Sprache zu übersetzen oder: stumme Bilder zum Sprechen zu bringen.² Tatsächlich wollte Félibien, wie er sagt, das »Bildnis eines Bildnisses« anfertigen, »... faire un portrait du portrait de Vostre Majesté«. Dabei betont er mehrfach die Unmöglichkeit seines Vorhabens, wenn er davon spricht, daß seine Feder die Pinselstriche des Malers nicht nachahmen könne, da er selbst »... keinen Ausdruck habe, der stark genug wäre, um all das, was man an diesem seltenen Werk bewundert, würdig darzustellen.« Der hier von Félibien evozierte Unsagbarkeitstopos begegnet allerdings nicht nur als Unmöglichkeit, ein Bild vollständig in Sprache zu übertragen. Vielmehr betont der Autor umgekehrt auch die Unmöglichkeit, die Person des Königs in einem gemalten Bildnis angemessen darzustellen. Er verweist dabei auf die weiterreichenden Fähigkeiten der Sprache. Wenn seine Beschreibung also einerseits die Verdoppelung eines Bildnisses bewirken soll, d. h. die Darstellung einer Darstellung, so wird dieses Vorhaben durchkreuzt von seinem Gegenteil, der Nichtdarstellbarkeit eines Undarstellbaren. Es ist daher kaum zufällig, wenn eines der am häufigsten verwendeten Worte in Félibiens Text das Verb »représenter« ist, d. h. das im Deutschen in seiner Semantik enger gefaßte »darstellen«. Dem überaus vieldeutigen und schwierigen Begriff der Repräsentation verbinden sich nicht nur juristisch-politische Fragestellungen, sondern ebenso logisch-erkenntnistheoretische.³

Bei dem von Félibien beschriebenen Gemälde muß es sich um ein von dem Hofmaler Charles Le Brun vor 1663 ausgeführtes Porträt des französischen Königs Ludwig XIV.

gehandelt haben, das heute verloren ist.⁴ Als ganzfiguriges Bildnis zeigte es den Monarchen zu Pferde umgeben von drei weiblichen Allegorien, die die herrscherlichen Eigenschaften der Abundantia, Victoria und Fama verkörpern, d. h. des Überflusses, Sieges und Ruhmes. Anhand ihrer Beschreibung, der der Autor breitesten Raum gibt, zeigt er die Möglichkeit der allegorischen Bedeutungskonstitution auf, wie sie spätestens seit Cesare Ripa zum kanonischen Bestand malerischer Praxis gehört. Erst am Ende des Textes wendet er sich dann dem eigentlichen Porträt zu, das damit zum Kulminationspunkt des Bildes wie der Beschreibung wird. Die herausgehobene und betonte Verwendung der allegorischen Figuren im Bildnis muß aber notwendig zu Überlegungen über den Status des geschilderten Porträts führen.

In der Einleitung zu den »Conférences de l'Académie Royale de Peinture« hatte Félibien bekanntlich eine Hierarchie der unterschiedlichen Bildgattungen formuliert, die sich als überaus folgenreich für die weitere Geschichte der Malerei erweisen sollte. Der 1667 veröffentlichte Text ist eine Niederschrift der allmonatlich an der jungen Kunstakademie abgehaltenen Vorlesungen zu einzelnen kunsttheoretischen Problemen, denen Félibien eine theoretische Einführung vorangestellt hat. Dem Wunsch nach Klassifikation entsprechend, hatte der Autor festgehalten: »So steht derjenige, welcher in vollkommener Art Landschaften produziert, über einem anderen, der nur Früchte, Blumen oder Muscheln malt. Wer lebendige Tiere malt, ist mehr zu schätzen als jene, die nur leblose und unbewegte Dinge darstellen. Und da die Gestalt des Menschen das vollkommenste Werk Gottes auf Erden ist, ist ebenfalls sicher, daß derjenige, der sich durch das Malen der menschlichen Figur zum Nachahmer Gottes macht, sehr viel herausragender ist als alle anderen.«⁵

Obwohl sich der Vergleich des Künstlers mit dem Schöpfungswerk Gottes bezeichnenderweise erst im Porträt erfüllt, nimmt es dennoch nur eine mittlere Stellung in der Rangfolge der Gattungen ein.⁶ Félibien fährt fort: »Denn obgleich es nicht wenig ist, die Figur eines Menschen wie lebendig erscheinen zu lassen und etwas Unbewegtem den Anschein der Bewegung zu geben, hat nichtsdestotrotz ein Maler, welcher ausschließlich Porträts malt, noch nicht die hohe Vollkommenheit der Kunst erreicht und kann nicht die Ehren beanspruchen, welche die Gelehrtesten empfangen. Dafür muß man von der einzelnen Figur zur Darstellung mehrerer zusammen übergehen; . . . ; man muß wie die Geschichtsschreiber die großen Taten oder wie die Dichter angenehme Sujets darstellen. Und noch höher aufsteigend, muß man es verstehen, die Tugenden der großen Männer und die erhabensten Mysterien in allegorischen Kompositionen unter dem Schleier der Fabel zu bedecken. [. . .] In ihnen bestehen Kraft, Adel und Größe dieser Kunst.«⁷

Während die von ihm geäußerte Präferenz der »histoire« sich auf die für die akademische Doktrin so entscheidende Poetik des Aristoteles stützen konnte, in der die Darstellung des handelnden Menschen als oberstes Ziel der Dichtkunst beschrieben wurde, ergibt

sich die von Félibien vorgeschlagene Hierarchie grundsätzlich aus dem ontologischen Status des Nachzuahmenden, d. h. dem Gegenstand der Mimesis. Auf die Prämissen einer Stufenleiter des Seins aufbauend, wie sie durch Platon, aber vor allem durch Aristoteles als eine Theorie aufsteigender Seelenvermögen überliefert wurde⁸, nehmen die Darstellungen der unbelebten und der vegetativen Natur die unteren Ränge ein, um über diese zur vernunfthaften Natur, d. h. dem Intelligiblen aufzusteigen. Die in der Textpassage evozierte Parallelisierung von Malerei und Schöpfung, wie sie der Autor bereits in seinem kunsttheoretischen Frühwerk »Origine de la Peinture« ausgeführt hatte, legt aber genauso eine Orientierung an dem biblischen Schöpfungsbericht nahe. Tatsächlich dürfte Félibiens Klassifikation gerade deswegen so einflußreich gewesen sein, weil sich darin unterschiedliche Traditionen verbinden ließen. Mit ihrer Hilfe ließ sich eine Reihe folgenreicher Oppositionen konstituieren, wie etwa den Gegensatz von Natur und Geschichte oder von Allgemeinem und Partikularem.⁹

Es ist daher nicht überraschend, daß an der Spitze der Gattungshierarchie die Allegorie steht, in der die sichtbaren Dinge in Zeichen für andere umgewertet werden. Erst im Vorrang der Allegorie erklärt sich auch die Tatsache, daß das Bild des Königs in der Einleitung der »Entretiens« als die höchste Aufgabe des Malers bezeichnet werden konnte. Das von Félibien beschriebene Gemälde Le Bruns übersteigt daher schon durch die Verwendung der weiblichen Personifikationen, die die königlichen Eigenschaften zum Ausdruck bringen sollen, die einfache Nachahmung des herkömmlichen Bildnisses, indem es »die Tugend« eines großen Mannes »in allegorischen Kompositionen unter dem Schleier der Fabel bedeckt«. ¹⁰ Aber auch das Porträt Ludwigs selbst überbietet die mittleren Stufen der Mimesis, da in ihm nicht bloß ein menschlicher Körper sichtbar wird, sondern in der herrscherlichen Majestät des Königs zugleich sein unsterblicher, politischer Körper.

Die Beziehung, die zwischen dem Herrscherbild und der frühneuzeitlichen Lehre von den zwei Körpern des Königs besteht, ist schon von Ernst H. Kantorowicz gesehen und als Erklärungsmodell in der Kunstwissenschaft wiederholt aufgegriffen worden. Aber erst Louis Marin hat die herausragende Bedeutung, die dem Bildnis in der politischen Theorie zukommt, deutlich gemacht und darauf hingewiesen, daß nur die Repräsentation jene vermeintliche Allgegenwart des Herrschers sichert, die zur Erhaltung der Macht notwendig ist.

Entwickeln konnte sich die Lehre von den zwei Körpern des Königs, mit der die Verdoppelung des königlichen Körpers in einen realen, sterblichen einerseits und einen politischen und unsterblichen Körper andererseits gemeint ist, in Anlehnung an mittelalterliche Überlegungen über die Würde des Herrschers, die mit dem Tod des natürlichen Körpers des Königs nicht untergehen könne. Die entscheidende Rolle, die dem Bildnis bei dieser Konstruktion zukommt, zeigt sich beispielhaft an einem zeremoniellen Brauch,

wie er für Frankreich seit 1422 überliefert ist. In diesem Jahr wurde während der Bestattungszeremonie des verstorbenen Herrschers zum ersten Mal eine Wachseffigie verwandt, die »ad similitudinem regis« gebildet war und seine Insignien trug. Grund für diese Verdoppelung der Person des Königs ist eben der Versuch, seine »dignitas«, die seit den Bemühungen der frühneuzeitlichen Juristen zum entscheidenden Kriterium für Herrschaft wird, sichtbar werden zu lassen und damit das Fortleben des Königtums unabhängig vom Tod des realen Königs vorzuführen. Entsprechend erklärte der französische Legist Pierre Grégoire im ausgehenden 16. Jahrhundert, daß der König »... nicht selbst die Dignität« sei, sondern »die Person der Dignität spielt/. . . nam ipse non est dignitas: sed agit personam dignitatis«. Diese Auffassung führte ihn zu der Einschätzung: »Die Majestät Gottes erscheint im Fürsten äußerlich zum Nutzen der Untertanen, aber innerlich bleibt, was menschlich ist/Maiestas Dei in principibus extra apparet in utilitatem subditorum, sed intus remanet quod humanum est.«¹¹

Auch in Félibiens Text scheint in einzelnen Formulierungen immer wieder die Differenz zwischen dem König als einer sterblichen Person und seiner unsterblichen Majestät auf. Die genannte Duplizität dürfte angesprochen sein, wenn der königliche Historiograph davon spricht, daß der Maler »diese Güte, den Wert und die Majestät . . . vollständig auf Eurem Gesicht gemalt hat . . . /il a parfaitement peint sur vostre visage cette bonté cette valeur, et cette majesté . . .«. Auch in den Ausführungen über die Anmut des königlichen Körpers, die an klassische »grazia« – Konzepte anknüpfen und ein Durchscheinen der majestätischen Tugenden durch den sterblichen Körper Ludwigs meinen, läßt sich diese Verdoppelung aufspüren. Ist die herkömmliche Porträtmalerei immer wieder von einem Spannungsverhältnis zwischen dem Äußeren des Menschen und seinem Inneren geprägt, so ist diese Problematik im königlichen Bildnis anders gelagert. Sie stellt sich nicht als das Verhältnis von Seele und Körper dar, sondern als ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Körpern des Königs.¹² Was im Porträt des Königs sichtbar wird, ist daher eher ein gedoppeltes »Außen«, das in seiner Verdoppelung eine Transzendierung erfährt.

Le Bruns Porträt Ludwigs XIV. kann aber nicht allein auf die politische Theorie der Frühen Neuzeit bezogen werden, sondern ist auch in eine lange Tradition des Herrscherbildes einzureihen, die sich auf den Bildnisgebrauch und das Bildnisrecht des römischen Kaisertums stützt. Seit dem dritten Jahrhundert hatte sich unter Diokletian ein rechtlich verankertes Zeremoniell herausgebildet, bei dem der römische Kaiser sein Porträt in die Städte und Provinzen seines Herrschaftsgebietes schickte und ihre Bewohner zur Verehrung aufforderte. Dabei wurde das Kaiserbildnis wie der Kaiser selbst mehrere Meilen vor der Stadt öffentlich empfangen und in die Stadt geleitet. Der Ritus, der die Proskynese der Bevölkerung und der Amtsträger zum Ziel hatte, dauerte auch nach der Christianisierung des römischen Reiches fort, so daß sich auch in der Zeit Papst Gregors des Großen wie noch im 8. Jahrhundert Senat und Klerus von Rom in einem der Säle des Lateran zu

versammeln pfliegen, um dem Kaiserbildnis des byzantinischen Herrschers nach dessen Thronbesteigung zu huldigen.¹³ Daß in seinem Bildnis der Kaiser selbst geehrt werden könne, halten die Konzilsakten des zweiten Konzils von Nicäa von 787 mit folgenden Worten fest: »Wenn den bekränzten Bildern und Ikonen der Kaiser die Bevölkerung entgegeneilt, so nicht, um die mit Wachsfarben bemalte Tafel zu ehren, sondern den Kaiser selbst.«¹⁴ Daß diese Ausführungen im Bilderstreit als Argument für die Verehrung des Christusbildes dienten, macht die Nähe, die zwischen dem Herrscherbild und der Ikone Christi besteht, deutlich.

Vier Jahre später wird in den »Libri Carolini« von 791 vermerkt: »Da die Kaiser nicht überall anwesend sein konnten, verschickten sie ihre Bildnisse zur Anbetung an die Menschen/Quia non ubique esse poterant, ideo imagines suas hominibus adorandas mandavere.«¹⁵

Die hier angesprochene Stellvertreterfunktion des Herrscherbildnisses zeigt sich ganz ähnlich noch in einem Bericht über das Porträt des spanischen Königs Philipp IV. in Bahia, das zustimmend mit dem Kopf genickt haben soll, als der General Don Fadrique bei der Eroberung Brasiliens für einen bestimmten juristischen Akt der Zustimmung des Königs bedurfte. Entsprechend hält auch das Zedlersche Universallexikon von 1733 unter dem Eintrag »Bildnis« fest, daß das Herrscherbildnis so zu behandeln sei, als sei dieser selbst anwesend: »Was das Bild eines souverainen Herrn anlangt, so steht selbiges in denen Audientzzimmern, bey den Gesandten zwischen dem Baldachin und Barade – Stuhl, meist in Form eines Brustbildes erhöht. Es präsentiret die Person, gleich als wäre selbe gegenwärtig, dahero mag auch selbigen im Sitzen nicht leicht der Rücken zugewendet werden, auch niemand in dem Zimmer, wo daß Bildnis eines regierenden Potentaten befindlich, mit bedecktem Haupte, die Ambassadeurs ausgenommen, erscheinen darf.«¹⁶ In dem Lexikoneintrag wird greifbar, was als Topos die gesamte Literatur zum Porträt durchzieht: Das Bild des Herrschers »präsentiert die Person, gleich als wäre selbige gegenwärtig.« Darin zunächst den zahlreichen Anekdoten vergleichbar, in denen ein Bildnis in einem Akt der Täuschung für lebendig gehalten wird, soll auch der Herrscher als gegenwärtig gedacht werden. Diese Gegenwärtigkeit ist allerdings nicht im Sinne mimetischer Täuschung und scheinhafter »Lebendigkeit« des menschlichen und sterblichen Teils des Königs zu verstehen, sondern vielmehr als Gegenwärtigkeit seines politischen und unsterblichen Körpers, in dem sich die Präsenz seiner herrscherlichen Macht ausdrückt. Nur so bleibt erklärbar, wieso das Bildnis des Königs in den Augen Félibiens zu einem zweiten König werden kann: »... en vostre Personne et en vostre Portrait nous avons deux Roi.«¹⁷ Die in der europäischen Porträtkunst immer wieder beschworene Dialektik von Präsenz und Absenz des Porträts ist daher im Herrscherbild als Konflikt aufgehoben, da dieses immer als präsentisch gedacht wird, wenn auch seine Präsenz sich letztlich auf ein Abstractum bezieht.

Aus der zentralen Bedeutung, die dem Bild des Herrschers im System der Macht zukommt, und aus den spezifischen künstlerischen Schwierigkeiten, die seine Entstehung begleiten, kann eine privilegierte Beziehung zwischen dem Herrschenden und seinem Porträtisten resultieren. Diesen Gedanken äußert auch Félibien, wenn er ausführt, daß »der Himmel« zugleich mit dem König »... Handwerker schaffen wollte, die dazu imstande sind, diesen würdig darzustellen«, so daß das Bild des Königs als im Schöpfungsplan verankert vorgestellt wird. Dabei übersteigt die Schwierigkeit, den König im Bilde darzustellen, immer schon die künstlerischen Möglichkeiten, selbst wenn der Maler sich in seinem Werk selbst übertreffen sollte. Die Nobilität, die dem Herrscherbild als Aufgabe notwendig zukommt, zeigt sich für den Autor nicht nur darin, daß es in der Antike nur den herausragendsten Künstlern wie Apelles und Lysipp vorbehalten war, das Porträt Alexander des Großen anzufertigen. Auch der Olympische Jupiter des Phidias, der seit einer Interpretation durch Cicero als Paradigma künstlerischer »phantasia« – Konzeptionen gilt,¹⁸ ist im Vergleich zu der Leistung des neuzeitlichen Malers, der ein Porträt des Königs anzufertigen hat, gering zu schätzen. In der Wahl dieses Vergleiches zeigt sich erneut die Spannung, die sich aus der Notwendigkeit ergibt, in den natürlichen Leib des Königs seine herrscherliche, göttliche Majestät einzuschreiben. In der Äußerung, die die gesteigerte Schwierigkeit des neuzeitlichen Königsporträts unterstreicht, liegt aber auch eine deutliche Parteinahme für die moderne Kunst, wie sie in den »Querelles des anciens et des modernes« intensiv diskutiert wurde.¹⁹

Die Notwendigkeit der Unterordnung des Künstlers unter die Größe seiner Aufgabe wird deutlich, wenn Félibien in einer hier nicht zitierten Passage den Versuch des Deinokrates kritisiert, ein monumentales Porträt Alexanders in den Berg Athos zu meißeln, da dies eher die Kühnheit des Künstlers zum Ausdruck bringe als die Größe des Herrschers.²⁰ Die Skepsis gegenüber dem monumentalen Herrscherporträt zeigt, daß auch die maßstäbliche bzw. quantitative Größe ein entscheidendes Moment der Darstellung des Königs sein kann. Tatsächlich hat sich für das offizielle Herrscherporträt in der Frühen Neuzeit nicht nur das ganzfigurige, sondern auch das lebensgroße Bildnis als gängige Konvention herausgebildet. Allein diese Bildform, die sich in Anlehnung an eine bildtheologische Terminologie als »aequalitas« bezeichnen läßt,²¹ ist geeignet, die gewünschte Überblendung von natürlichem mit politischem Körper zu gewährleisten.

Das mögliche Auseinanderfallen von künstlerischem und politischem Interesse, das sich in der Kritik an den Plänen des Deinokrates zeigt, spiegelt sich in ähnlicher Weise in einer mit den Anfängen bürgerlicher Kunstbetrachtung verbundenen Episode, die hier abschließend erwähnt sei. Als im Salon von 1751 Carle Van Loos Porträt des Königs Ludwig XV. öffentlich ausgestellt wurde, entzündete sich eine Auseinandersetzung an der Frage, wie das Gemälde den Besuchern des Salons zu präsentieren sei. Während die eine Partei meinte, dem Bild könne nur Genüge getan werden, wenn es von einem Baldachin

überfangen werde, hielt dem die andere Seite den Kunstcharakter des Werkes entgegen: »... je vous avoue naturellement que je pense que ce n'est pas le cas de mettre sous un dais le portrait du Roy parce qu'il n'y sera pas comme une cérémonie représentant Sa Majesté et que ce n'est que comme un chef-d'oeuvre de l'art qu'il sera exposé aux yeux du public ... ich gebe Ihnen offen zu, daß ich es nicht für angemessen halte, das Portrait des Königs unter einen Thronhimmel zu stellen, da es sich nicht um ein Zeremoniell der königlichen Repräsentation handelt, sondern es nur als ein Meisterwerk der Kunst vor die Augen der Öffentlichkeit gestellt werden wird.«²² Die zitierte Passage zeigt, daß dem Porträt des Königs ein spezifisches Rezeptionsverhalten angemessen ist, das mit seiner Wahrnehmung als Kunstwerk nicht identisch ist. Wenn auch schwierig zu bestimmen, hat dieses Rezeptionsverhalten sein häufig zitiertes, zur Deutung allein aber kaum ausreichendes kunsttheoretisches Paradigma in dem auch von Félibien genannten Erzittern des Hauptmanns Cassidor vor dem Porträt Alexanders des Großen.²³

Die schwierige Frage nach der Rolle des Rezipienten stellt sich aber nicht nur für das Porträt Ludwigs XIV., sondern insbesondere für Félibiens Text selbst. Es mag zunächst überraschen, daß sich der königliche Historiograph bei seiner Beschreibung des königlichen Bildnisses in direkter Rede an den Herrscher selbst wendet, um diesem nicht nur Anlage und Bedeutung der Allegorien, sondern auch das eigene Porträt zu erklären. In einer für den modernen Leser überraschenden Konstellation wird der König damit zugleich zum Gegenstand wie zum Adressaten der Darstellung. Als auf sich selbst bezogene und gedoppelte Repräsentation gewinnt der Text einen zirkulären Charakter, der den Leser durch seine monologische Struktur weitgehend suspendiert. Was sich zunächst nur auf literarischer Ebene zu vollziehen scheint, ist aber im visuellen Bereich bereits vorgebildet: Das Bildnis Le Brun befand sich in königlichem Besitz, so daß als der eigentliche Betrachter der König selbst angesehen werden muß.²⁴ Nicht erst durch den Text Félibiens wird die Repräsentation des Königs so zu einem unabschließbaren Vorgang, der in der sich notwendig wiederholenden Fiktion eines vollkommenen »für-sich« des Königs wie seines Bildes besteht. Dadurch wird das Bildnis genauso zu einem zweiten König, wie der König zu einem Bild wird.

Hannah Baader

Anmerkungen

1 Zu André Félibien siehe: R. Démoris, *Le corps royal et l'imaginaire au XVIIe siècle: Le Portrait du Roi*, par Félibien, *Revue des Sciences humaines* Bd. 44 (1978), S. 9–30; J. Thuillier, *Pour André Félibien*, in: *XVIIe Siècle. Histoire et théorie de l'art au XVIIe Siècle* Nr. 138 (1983), S. 67–95; L. Marin, *Le portrait du Roi*, Paris 1981; T. Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven –

- London 1985, S. 1–29; jetzt aber vor allem: S. Germer, *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997; T. Kirchner, *La nécessité d'une hiérarchie des genres*, in: *La naissance de la théorie de l'art en France, 1620–1720*, Paris 1997; ders., *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, unveröffentl. Habil. Berlin 1997, S. 94–107. Zum Herrscherbild: H. Kruse, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Paderborn 1934; E. H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990 (1957); A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1980 (1970); R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Reutlingen 1975; T. Pekáry, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlin 1985, S. 64–79; V. Stoichita, *Imago Regis*, in: *ZKg 49* (1986), S. 165–189; s. a.: Antoine Schnapper, *The Position of the Portrait in France at the End of the Reign of Louis XIV*, Kat. Ausst. Largillière and the Eighteenth – Century Portrait, hrsg. v. M. Nan Rosenfeld, *The Montreal Museum of Fine Arts*, 1981, S. 60–81.
- 2 Vgl. G. Boehm u. H. Pfothenauer [Hrsg.], *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.
- 3 E. Scheerer, S. Meier-Oeser u. a., s.v. *Repräsentation*, in: *HWPph 8*, Sp.790–853; D. Summers, *Representation*, in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. v. R. Nelson u. R. Shiff, Chicago u. London 1996, S. 3–17.
- 4 Vgl. Kirchner, *Der epische Held*, S. 94 ff., dem ich an dieser Stelle für seine Anregungen und seine Gesprächsbereitschaft danken möchte.
- 5 Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Preface, in: ders., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des excellens peintres et modernes*, Bd. V, London 1705, o.S., Übers. Autorin.
- 6 Vgl. auch den Eintrag s.v. »Portraire« in: A. Félibien, *Des principes del'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendant. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1697 (1676). Die Einordnung des Porträts wie die Hierarchie der Gattungen überhaupt blieb allerdings immer Gegenstand der Auseinandersetzung. Zu denken ist etwa an den 1750 gehaltenen Vortrag des Porträtmalers Louis Tocqué, in dem dieser das Porträt zu rehabilitieren sucht; vgl. T. Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 248 ff.
- 7 a.a.O.
- 8 Aristoteles, *Über die Seele/De Anima 414a 29–415a 13*, übers. v. W. Theiler, bearb. v. H. Seidl, in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 6, Hamburg 1995, S. 34 f.
- 9 Germer, S. 359.
- 10 Die Verwendung von Allegorien im Herrscherbild wird bezeichnenderweise von Diderot in der kleinen Schrift. »Das Denkmal auf dem Marktplatz von Reims« scharf kritisiert; ders., *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. F. Bassange, Berlin 1984, S. 476–479.
- 11 Zit. n. Kantorowicz, S. 417.
- 12 Die Tatsache, daß Félibien in topischer Form das Gegenteil betont und von der Schwierigkeit spricht, die königliche Seele darzustellen, dürfte diese Annahme eher bestätigen als ihr entgegenstehen.
- 13 J. Déer, *Die Vorrechte des Kaisers in Rom (772–800)*, in: *Zum Kaisertum Karls d. Gr. Beiträge und Aufsätze*, hrsg. v. G. Wolf, Darmstadt 1972, S. 30–115, 55 ff.; auf ein Fortleben der Tradition im 8. Jahrhundert verweist: I. Herklotz, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*, *RömJbKG XXII*, 1985, S. 39.

- 14 Zit. n. H. Belting, *Bild und Kult*, München 1990, S. 118.
- 15 *Libri Carolini* III 15, in: *MG Concilia Suppl.* II, 1924, S. 134 f.
- 16 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden worden, III. Bd., Reprint Graz 1961 (Halle und Leipzig 1733), Sp. 1825; s. M. Warnke, *Hofkünstler*, Köln 1985, S. 272.
- 17 Félibien, *Le Portrait du Roy*, S. 110.
- 18 Vgl. M. Kemp, *From ›mimesis‹ to ›phantasia‹*, in: *Viator* Bd. 8 (1977), S. 347–398.
- 19 Der Überbietungstopos wird von Félibien mehrfach bedient; *Le Portrait du Roy*, S. 88 und S. 92. Er wird auch durch die Edition von 1671 bestätigt, wo der hier zitierte Text auf die Beschreibung der »Reines de Perse aux pieds d'Alexandre« folgt. Zur »Querelles« vgl. H. R. Jauß, *Ästhetische Norm und geschichtliche Reflexion in der »Querelle«*, Einleitung zur Neuausgabe von Perraults *Parallèle*, München 1964.
- 20 Félibien, *Le Portrait du Roy*, S. 88 f.
- 21 Stoichita, S. 183.
- 22 Zit. n. Schoch, S. 25.
- 23 So auch Félibien, der ausführt: »... que mesme après la mort d'Alexandre, sa Peinture donnoit encore l'effroy à ceux qui la voioient...«; *Le Portrait du Roy*, S. 89. Die in der Kunsttheorie häufig berichtete Episode findet sich bei Plinius, *Nat. Hist.* VII, 125.
- 24 Das Bildnis wird in dem Inventar des Nicolas Bailly von 1709/10 als in königlichem Besitz befindlich erwähnt; vgl. Kirchner, *Der epische Held*, S. 95, Anm. 194.